

Tirant, 13 (2010), pp. 73-88

ISSN: 1579-7422

MINERVA Y LA REFORMULACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN *CRISTALIÁN DE ESPAÑA* DE BEATRIZ BERNAL

Montserrat Piera
Temple University

RESUMEN

La literatura artúrica exhibe, por lo general, no sólo una visión patriarcal de las relaciones sociales, políticas y amorosas sino también una perspectiva masculinista de los personajes. Esta representación narrativa resalta el poder, protagonismo y virilidad de los héroes masculinos y, en contrapartida, la fragilidad y pasividad de los personajes femeninos. Este convencional patrón narrativo, no obstante, es reinventado y reformulado en el libro de caballerías *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, Príncipe de Trapisonda, y del Infante Lucescanio su hermano, hijos del famosísimo Emperador Lindedel de Trapisonda*, compuesto en castellano por la autora Beatriz Bernal y publicado en 1545 en Valladolid. Este artículo estudia algunas de las estrategias utilizadas por la autora vallisoletana para componer un texto que desafía y se distancia de los modelos artúricos vigentes, ofreciendo al lector un mundo caballeresco sin géneros.

PALABRAS CLAVE: literatura artúrica, escritura femenina, virgo bellatrix, travestismo, lectores, difusión de los libros de caballerías, Beatriz Bernal, *Cristalián de España*, Minerva.

ABSTRACT

In consonance with masculinist paradigms present in Arthurian romances, the knight is, generally, the doer, the agent, or the acting partner while the lady is fragile, passive and, therefore, does not engage in any action. This gendered reading, however, cannot be applied to the chivalresque novel *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, Príncipe de Trapisonda, y del Infante Lucescanio su hermano, hijos del famosísimo Emperador Lindedel de Trapisonda*, published by Beatriz Bernal in Valladolid in 1545. This article explores the strategies used by the author of this text to effect a refashioning of the chivalresque genre and to defy its generic roles.

KEY WORDS: Arthurian literature, women's writing, virgo bellatrix, crossdressing, readers, dissemination of chivalry novels, Beatriz Bernal, *Cristalián de España*, Minerva.

El género caballeresco derivado de la tradición artúrica medieval exhibe muy variopintas manifestaciones en la Península Ibérica desde el siglo XII hasta el siglo XVII y la ambigüedad terminológica denota esta variabilidad genérica; se habla de «libros de caballerías» para referirse a las obras castellanas del siglo XVI pero se utiliza el término «novelas caballerescas» para etiquetar ejemplos más realistas del género (en concreto las novelas catalanas *Tirant lo Blanc* y *Curial e Güelfa*) o se vacila entre las etiquetas «novela» o *roman* de aventuras. En todos los casos, no obstante,

todos estos textos de índole caballeresca coinciden en representar no sólo una visión patriarcal de las relaciones sociales, políticas y amorosas sino también una perspectiva masculinista¹ de los personajes. Esta representación narrativa resalta el poder, protagonismo y virilidad de los héroes masculinos y, en contrapartida, la fragilidad y pasividad de los personajes femeninos.

Este consabido patrón narrativo, no obstante, es reinventado y reformulado en el único libro de caballerías compuesto en castellano por una autora femenina, Beatriz Bernal. En 1545 Bernal publica en Valladolid *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, Príncipe de Trapisonda, y del Infante Lucescanio su hermano, hijos del famosísimo Emperador Lindedel de Trapisonda*. Según Henry Thomas se trata de la primera autora de un libro de caballerías en España (192) y es, de momento, la única confirmada, ya que la hipótesis del mismo Thomas de que otras cuatro obras de caballerías habían sido escritas por mujeres (136) ha sido refutada por Guido Mancini, Daniel Eisenberg y María Carmen Marín Pina (por lo menos, en los casos de *Palmerín de Oliva* y *Primaleón*).²

La edición *princeps* de Valladolid de 1545³ de esta extensa obra (304 folios o unas 2000 páginas mecanografiadas) se conserva en bibliotecas de Londres, Lisboa, Nápoles, Munich y París⁴. Hubo una edición posterior en Alcalá de Henares en 1587⁵ de la que quedan ejemplares en Barcelona, Madrid, Valencia, Londres y París.⁶ Y se conoce también una traducción italiana de la obra, editada dos veces, en 1557 y en 1608.

No existe aún una edición crítica⁷ de la obra pero sí existe una edición inédita moderna de la obra, llevada a cabo por Sidney Stuart Park en 1981, que transcribe la edición de Alcalá de Henares⁸. También existe una traducción moderna al inglés de varios pasajes de la obra, llevada a cabo por Mary Ellen Fieweger e incluida en la antología *Water Lilies* de Amy Kaminsky.

Es de sobra sabido el poco favor de que han disfrutado los libros de caballerías en los siglos posteriores al siglo XVI y, especialmente, entre los críticos literarios modernos. Cervantes tiene el

1. El término «masculinista» surge de la corriente teórica que estudia la construcción de la masculinidad desde la perspectiva de los estudios de género. La colección de estudios recogidos en la obra *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, editada por Clare A. Lees y JoAnn McNamara, ejemplifican ese acercamiento teórico y metodológico. Yo, no obstante, lo utilizo aquí para denotar un sistema de valores y comportamientos masculinos que tradicionalmente definen la identidad de los héroes caballerescos o artúricos.

2. El debate sobre esta cuestión está lejos de haberse resuelto. Véase la discusión sobre otras posibles autoras femeninas (Catalina Arias, Teresa de Jesús, Leonor Coutinho) en Gagliardi (117). Por otra parte Aurelio Vargas Díaz-Toledo sostiene, tanto en su artículo «Los libros de caballerías manuscritos portugueses» (223) como en su intervención oral durante el XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebrado en Valladolid, que la dama portuguesa Leonor Coutinho es, sin lugar a dudas, autora de un libro de caballerías.

3. En la imprenta de Juan de Villaquirán. Beatriz Bernal solicitó licencia de impresión al Real Consejo de Castilla en 1537 (A.G.S., *Memoriales*, 237- 1,2 y 3) «por intermedio de Monssier de Anthoven, gentilhombre de la cámara de Su Majestd» (Rojo Vega 143).

4. British Library, G. 10290 (sin portada ni prólogo), Bayerische Staatsbibliothek; Biblioteca Nazionale di Napoli, S.Q. XXXV. B.1, Bibliothèque Nationale de Paris, Res. G. Y² 24.

5. Reza la portada: «Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequerica. A costa de Diego de Jaramillo, mercader de libros.» La hija de Beatriz Bernal, doña Juana de Gatos, hizo imprimir esta segunda edición, al parecer por necesidades económicas (Whitenack 25).

6. Biblioteca de Catalunya, Res. 380 4.º, Bon 8-IV-13; Biblioteca Nacional, de Madrid R-2105, R-4375 y R-13531; Real Biblioteca de Madrid, I/C/93; Biblioteca Universitaria de Valencia, R-1/87; British Library, G. 10291; Bibliothèque Nationale de Paris, Res. Y² 251.

7. Sin embargo, José Manuel Megía me comunica que se está trabajando en estos momentos en una edición crítica de la obra que será publicada en la colección *Libros de Rocinante*.

8. «*Don Cristalián de España* de Beatriz Bernal: edición modernizada con introducción crítica». Tesis doctoral inédita, Temple University, 1981. Resumen en *Dissertation Abstracts International*, 42 (1981), p. 2158ª. Para el presente estudio he consultado tanto el ejemplar de la edición de Alcalá que se encuentra en la Biblioteca de Catalunya como la edición de Park.

honor de haber atestado el golpe de gracia a estos libros que fueron tan leídos por sus contemporáneos, pero otros filósofos, escritores y moralistas fueron igualmente mordaces en sus críticas a estas obras; baste recordar los ya tan citados pasajes de Juan Valdés y Juan Luis Vives sobre, por una parte, las deficiencias estilísticas que plagaban los libros de caballerías y, por otra parte, los peligros morales que acechaban a lectores de obras como el *Amadís de Gaula*.

La crítica moderna fue todavía más apasionada en sus comentarios sobre los libros de caballerías a los que Menéndez Pelayo, por ejemplo, define como «una sarta de continuaciones inútiles y fastidiosas, cada vez más extravagantes[...] pero con una extravagancia fría y sin arte, que ni siquiera arguye riqueza de invención, puesto que todos estos libros se parecen mortalmente unos a otros» (403). Por lo tanto, no es de extrañar que la obra caballeresca de Beatriz Bernal obtuviera la misma recepción entre los críticos decimonónicos y de principios del siglo xx. Manuel Serrano y Sanz sostiene que aunque el estilo «no es tan malo, ni con mucho, como cree la generalidad, tratándose de libros de caballerías» lo cierto es que las aventuras del héroe constituyen «el relato más pesado y falto de originalidad que pueda concebirse.» (156-157). Menéndez Pelayo opina sobre la obra que «Sólo por ser labor femenina puede hacerse mérito del *Don Cristalián de España*» (437). E incluso el más reciente editor de la obra, Sydney Park, se pregunta: «¿Qué justificación puede haber para que tal amalago de monstruosidades laberínticas salga de su bien merecido limbo?» (5)

No entraré aquí en detalles sobre la falta de apreciación estética de la literatura tardomedieval y renacentista que estas afirmaciones denotan.⁹ Sólo quiero añadir aquí que este tipo de investigación que aspira al rescate arqueológico de obras femeninas sin detenerse a intentar apreciar su valor artístico no es solamente una postura crítica sin utilidad sino que además delata una visión hegemónica masculina que se resiste a admitir la ingerencia femenina en el campo de la creación literaria. Como apunta Nina Baym en «Melodramas of Beset Manhood» al estudiar posturas críticas que tienden a menospreciar los textos de mujer en el campo de la ficción norteamericana, «ironically, just at the time that feminist critics are discovering more and more important women, the critical theorists have seized upon a theory that allows the women less and less presence» (79). Mi cometido no es, por consiguiente, sacar a la luz el texto de Beatriz Bernal sino ofrecer una lectura en clave feminista de una narrativa que, lejos de copiar servilmente modelos masculinos,¹⁰ se esmera en mostrar un mundo caballeresco alternativo al modelo entonces vigente.

Las características temáticas y estilísticas de esta obra son muy similares a las de otras obras de caballerías y la narración presenta todos los elementos de rigor en una obra de este género: un héroe (varios de ellos), su dama, una descripción de su ilustre genealogía, doncellas en busca de un caballero que las vengue, magos y encantadores, buenos y malos, sinnúmero de duelos, torneos, batallas contra los infieles, enanos, monstruos, maravillas y encantamientos. Como dice Cristina

9. Lo he estudiado ya anteriormente. Véase mi libro *Curial e Güelfa y las novelas de caballerías españolas* (Editorial Pliegos: Madrid, 1998), donde analizo estas obras desde la perspectiva de las estrategias de composición literaria vigentes en la época medieval y analizo los quizá involuntarios prejuicios críticos que han privado a estas obras de su adecuada apreciación entre lectores modernos.

10. No pretendo postular que el texto de Beatriz Bernal se aparta completamente de los modelos masculinos para convertirse en un ejemplo de «escritura femenina». Como explican tanto Alicia Goicoechea Redondo desde un planteamiento teórico feminista como Elami Ortiz Hernán Pupareli en su análisis de *Cristalián de España*, siempre «ha existido una literatura disfrazada de masculinidad» (134). Así, las mujeres (incluyendo a Bernal) tienden a iniciar su trayectoria como escritoras adaptándose a una «paradigma previamente establecido por los autores» («La escritura femenina», 134). Pero aun admitiendo esta limitación, Bernal consigue, por lo menos, manipular y erosionar esos rígidos paradimas masculinos.

Guerrero Ruiz al hablar de la obra de Beatriz Bernal «(e)l título completo de la obra nos da idea de su contenido, y nos muestra que las escritoras no se quedaron muy rezagadas de sus colegas masculinos a la hora de fantasear» (123).

Beatriz Bernal inicia su libro con el consabido *topos* de la *captatio benevolentia* en el proemio dirigido al rey Felipe II y en él, aunque hace referencia a la debilidad femenina, como lo hacen otras autoras femeninas, por ejemplo Teresa de Cartagena, Santa Teresa de Jesús y María de Zayas, también se compara a sí misma implícitamente con las más altas autoridades: Homero, Virgilio, Ovidio y Lucano:

todas las obras han sido, son, y han de ser fabricadas a fin de ser dirigidas a tales personas, que a cada una (según su merecimiento) favorezcan y amparen. En la presente veo yo, serenísimo señor, dos grandes contrarios: el mucho merecer de a quien se dirige, y la brozna y apocada orden con que se halla lo dirigido. Porque bien mirado es tan alto vuestro merecimiento, que si la famosa Iliada del Griego, y la capacidad del Mantuano, y la sutil imaginación de Ovidio, y la apasionada farsalia del Lucano, en estos tiempos compusieran y acabaran, a vuestra serenísima persona se ofrecieran, cuanto más una tan misérrima obra como ésta, que del más flaco lector no se halla digna [...] No se maraville Vuestra Majestad, que una persona de frágil sexo como yo, haya tenido osadía de os dirigir y enderezar la siguiente obra, pues mi íntimo deseo me exime de culpa» (57)

Por consiguiente, ya desde el principio nos llama la atención el hecho de que Bernal no sólo es una mujer que escribe libros si no que además es lectora asidua. Y no ha leído únicamente a los clásicos griegos y romanos, sino que también evidencia a lo largo de la obra su conocimiento de otras obras contemporáneas (por ejemplo, en varios pasajes, parece copiar o seguir muy de cerca la obra valenciana del siglo xv, *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, que fue traducida al castellano en 1511 y publicada también en Valladolid)¹¹.

Diversos estudiosos han aportado valiosos datos a la investigación sobre los hábitos de lectura¹² durante la época premoderna en la Península Ibérica y, como consecuencia, ahora sabemos que el público de las novelas de caballerías no se limitaba a la élite aristocrática sino que incluía a personas de todas las clases sociales, tanto hombres como mujeres (Cortijo Ocaña, Berger, Chevalier 1997, Riquer, Peña Díaz, Gagliardi, Marín Pina 1991).¹³ Beatriz Bernal no es, por lo tanto, un caso aislado sino que, al igual que Don Quijote, ejemplifica al público de la época.¹⁴ Su creación, su texto, se

11. Montserrat Piera y Jodi Shearn analizan este aspecto de las posibles conexiones y diálogo intertextual entre *Tirant lo Blanc* y *Cristalián de España* en el artículo de próxima aparición «Gendering Action in Iberian Chivalresque Romance».

12. Para una visión exhaustiva de los hábitos de lectura en la época remito al lector a la obra de Isabel Beceiro, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*. Por otra parte es forzoso hacer referencia en el ámbito general y teórico a las formulaciones de la sociología de la cultura presentadas por el estudioso Roger Chartier.

13. Cortijo Ocaña destaca la importancia de las lectoras femeninas en el desarrollo de la prosa en la Corona de Aragón mientras Chevalier (éste último modificando o matizando afirmaciones suyas anteriores), Berger y Peña Díaz concluyen que los libros de caballerías eran leídos también por artesanos y comerciantes. Gagliardi y Marín Pina llegan a conclusiones semejantes estudiando exhaustivamente catálogos de bibliotecas particulares y disposiciones testamentarias varias.

14. Como señalan Eisenberg y Whitenack, la constatación del éxito de los libros de caballerías apunta hacia una conclusión que hace unos años habría parecido temeraria: a Cervantes también le gustaban estas obras. Eisenberg, de hecho, avanza la hipótesis de que Cervantes escribió un libro de caballerías (1987, 3-44) mientras Whitenack sugiere que «at some point in his life Cervantes –like Santa Teresa, Ignatius of Loyola, Juan de Valdés, Gonzalo Fernández de Oviedo, the Emperor Carlos v as well as many lesser known personages –was fond of these endless tales of fabulous and magical adventures, despite the harsh criticism of their defects, including their possibly pernicious effect on the unsophisticated» (62, nota 3).

erige así en testimonio de su habilidad autorial y se convierte en un instrumento para divulgar ideas nada convencionales sobre las mujeres, insertándolas dentro de un discurso masculino.

Otros elementos que podrían diferenciar esta obra de otras obras del género compuestas por autores masculinos han sido analizados por Judith Whitenack y me basaré en su artículo para resumirlas. Por una parte, llama la atención del lector el elevado número de personajes femeninos; hay unas 70 doncellas que forman parte de una historia o peripecia determinada y muchas más que aparecen y desaparecen sin afectar el desarrollo narrativo. Además, la obra a pesar de ser caballerescas, contiene un número relativamente pequeño de batallas, en comparación con otros ejemplos del género (31). Whitenack también ha contabilizado que en cada uno de los episodios hay un personaje femenino; se observa, además, una constante afluencia de doncellas y damas que aparecen en la corte acompañadas de enanos o en los caminos por donde deambula el caballero errante, todas ellas, claro está, necesitadas de ayuda ante las diversas fechorías de jayanes, caballeros desalmados o monstruos descomunales.

El último elemento, pero quizá el más significativo, que delata la autoría femenina de la obra, según Whitenack, es la presencia de la doncella guerrera Minerva. Como afirma Whitenack la presencia de una doncella que se viste y lucha como un caballero no es inaudito, ya que se adhiere perfectamente al *topos* de la *virgo bellatrix*,¹⁵ tan productivo en otros libros de caballerías. Lo que sí es original es la gran importancia que su personaje tiene en la narración y además, el hecho de que Minerva se disfraza y actúa como un hombre porque quiere (32), no para seguir a su amante o vengar su honra, como hacen otras heroínas en obras de la época. Baste recordar, entre otras, a Dorotea en *Don Quijote*, a Rosaura en *La vida es sueño* y a Leonor, la heroína de la comedia *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro. Al contrario que en *Cristalián de España*, estas heroínas se visten de hombre para ir en busca de sus amados y vengar su deshonor. Disfrazarse de hombres les concede una libertad de movimiento que les era prohibida a las mujeres y les permite, de hecho, utilizar el engaño para conseguir sus fines de recuperar el honor. Su motivación no es, como en el caso de Minerva, ir en busca de aventuras, es decir, ser un caballero.

En cambio, en *Cristalián de España* Minerva expresa así el porqué de su inclinación hacia la caballería:

—Vos, mi señor, sabréis que yo soy hija del rey Rabdineldo de Alaponte. No ha otro hijo ni hija sino a mí. Los dioses repartieron en mí tanta parte de buena ventura, que hasta hoy no he hallado caballero que contra mí mucho en batalla pudiese durar. Yo como me vi dotada de tanta parte de buena caballería, hice grandes sacrificios a los dioses para que me dijese quiénes había de ser el caballero que a esta aventura de la princesa Penamundi había de dar cima. A mí me fue revelado por los dioses que yo había de ser. (468)

Y el héroe de la obra, Cristalián, después de haber luchado con ella afirma: «- Mi señora —dijo don Cristalián— hacéis ventaja a todos los (caballeros) del mundo, así en bondad de armas, como en todo lo demás» (469).

En todas las tradiciones literarias existen leyendas sobre la *virgo bellatrix*, la mujer que va a la guerra disfrazada de hombre. En el contexto cultural de la Península Ibérica hallamos, para empezar, el *topos* de la «doncella guerrera» en los romances, como por ejemplo en este poema reproducido por François Delpech:

A las primeras batallas/ a los cincuenta mató;

15. Véanse a este respecto María Carmen Marín Pina «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles» y Carmen Bravo Villasante «La mujer vestida de hombre en el teatro español (s. XVI-XVII)».

a las segundas batallas /el sombrero se le cayó.
 Todos dizen a una boca: / - Hembra es, que no es varón.-
 Y el hijo del rey dizía:/ -Essa es la que quiero yo-.¹⁶

Otras mujeres que también visten y se comportan como hombres son las «soldadeiras», las prostitutas que siguen a las tropas en la tradición gallego-portuguesa y las rústicas «serranas» en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.¹⁷ En la Península Ibérica encontramos también muchos ejemplos del «travestí», la persona que adopta la vestimenta del sexo opuesto de forma transitoria o por motivos externos, especialmente prevalente en el teatro del siglo XVI o «comedias». Y, para finalizar, podríamos agregar una categoría más, la de la persona transexual (como, por ejemplo, Catalina de Erauso, la Monja Alférez), definida como la mujer que no sólo viste como hombre sino que quiere vivir siempre como hombre (Goetz 100). Igualmente presente en la tradición historiográfica y literaria de la Península es la leyenda de las Amazonas, el arquetipo absoluto de mujer guerrera.

Como guerrera el personaje de Minerva comparte algunos de los rasgos de estos modelos. Sin embargo, se aleja de ellos en algunos aspectos. Ella, por ejemplo, no se convierte en guerrera de forma temporal como pretexto para salir en busca de alguien (como la «donzella guerrera» y la mayoría de «travestis» en el escenario teatral del siglo XVI), ni renuncia a su identidad femenina (como Catalina de Erauso) ni mutila su propio cuerpo (amputándose los pechos) ni se distancia voluntariamente de los miembros del sexo opuesto como hacen las Amazonas (Aníbal Biglieri «Godos, hunos y amazonas y los extremos del mundo en Alfonso X», 461). A pesar de que Minerva evoca en el lector el recuerdo de las Amazonas, no se la puede categorizar como un «híbrido sexual», que es el término empleado por Biglieri para describir la ambigüedad sexual de las Amazonas. La *virgo bellatrix* de Bernal, por el contrario, se identifica claramente con la diosa Minerva, diosa de los guerreros pero también diosa de la poesía, las artes, la música y la labor de tejer, considerada una ocupación intrínsecamente femenina.

La narradora de *Cristalián de España* realza la importancia del personaje de Minerva al enfatizar el misterio en la escena donde se narra la aparición de la doncella guerrera: «Un día a hora de sexta, yendo Don Cristalián de la manera que oído habéis, oyó ruido, y él volvió la cabeza hacia atrás, y vio un caballero en un hermoso caballo. Dióse poca prisa a andar por atender al caballero. No tardó mucho cuando llegó, y saludáronse muy cortésmente» (464).

Síguese un muy cortés diálogo entre ellos donde el caballero misterioso explica a Cristalián que él va a probar fortuna en la aventura de la princesa Penamundi, que es a la que se dirige también Cristalián, el cual, por cierto, ya está perdidamente enamorado de la tal doncella Penamundi a pesar de que no la ha visto nunca. Como es evidente que ambos no pueden probar la aventura al mismo tiempo se sigue un duelo entre los dos caballeros:

Y diéronse tales y tan recios encuentros, que las lanzas fueron en piezas quebradas, y los caballeros pasaron el uno por el otro muy apuestos [...] Don Cristalián se maravillaba quién podía ser aquel caballero que tan bien sabía herir de espada, y preciábalo mucho por su buena caballería (465)[...] El caballero se defendía muy vivamente, ca era de gran corazón (466).

16. «La doncella guerrera: chansons, contes, rituels», (57-86) en *Formas breves del relato*. Eds. Yvan R. Fonquerne y Aurora Egido. Madrid: Universidad de Zaragoza/Casa de Velázquez, 1986.

17. Para un sugerente análisis del comportamiento transgresor y amenazante de estos arquetipos femeninos ibéricos, véase el estudio de Denise Filios, *Performing Women in the Middle Ages: Sex, Gender, and the Iberian Lyric*. New York: Palgrave Macmillan, 2005).

Finalmente Cristalián lo vence y cuando éste está tendido en el suelo Cristalián le corta los lazos del yelmo «y así como se lo quitó, Don Cristalián fue muy espantado, que en lugar de caballero vio la más hermosa doncella que él jamás había visto» (466)

La audiencia miméticamente «se espanta» también y, a través de este proceso de *admiratio*, la transgresión llevada a cabo por el personaje Minerva (el hecho de disfrazarse de hombre) se neutraliza. El disfraz permite a la mujer contradecir las apariencias con acciones. En consecuencia, la transgresión es doble. Por una parte, la heroína se pone ropas que no son suyas y así «parece» un hombre pero, además, actúa como un hombre y eso invalida las ideas establecidas sobre la imposibilidad de que la mujer se comporte audazmente como un varón. De este modo, la *admiratio* deja de ser un desafío peligroso y desestabilizador y contribuye, en cambio, a la aceptación tácita por parte del espectador/lector de una realidad discordante.

La utilización del cambio de disfraz en *Cristalián* podría equipararse a los innumerables ejemplos de travestismo¹⁸ que proliferarán en las comedias del siglo XVII, primordialmente en aquellas compuestas por mujeres (Ana Caro, María de Zayas, Angela de Azevedo). Los espectadores de la sociedad renacentista disfrutaban mucho con la representación en escena de damas que se disfrazaban de hombres y con los equívocos creados por este tipo de inversión carnavalesca¹⁹. En la España de los siglos XVI y XVII estas inversiones y juegos de disfraces se toleraban siempre y cuando el papel subordinado de la mujer no se pusiera en duda dentro de la jerarquía social. No obstante, el espectáculo de la mujer vestida de hombre contiene intrínsecamente un elemento transgresor y crítico que puede ser definido como una inversión simbólica, siguiendo las formulaciones de Barbara Babcock: «Symbolic inversion may be broadly defined as any act of expressive behaviour which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political» (14).

En la novela *Cristalián de España* esta inversión simbólica es, si cabe, aún más desestabilizadora que en las comedias teatrales porque en éstas la mujer que se disfraza se ve obligada a desaparecer como mujer una vez que usurpa el espacio discursivo masculino (Scott Soufas 113) mientras que en *Cristalián* Minerva puede usurpar el espacio discursivo y narrativo masculino caballeresco sin dejar de ser y existir, a la misma vez, como mujer.²⁰

18. Existen un sinnúmero de estudios sobre el tema del travestismo en la literatura y la sociedad de la época del Siglo de Oro. Remito al lector a los siguientes estudios: Teresa Scott Soufas, *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997; Anita K. Stoll and Dawn L. Smith, *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*. Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 2000; María Carmen Marín Pina, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles.» *Criticón* 45 (1989): 81-94; Carmen Bravo-Villasante. *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*. Madrid: Mayo de Oro, 1988; Beatriz Cortez. «El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: el surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género.» *Bulletin of the Comediantes* 52.2 (1988): 371-85; M.E. Perry. «La monja alférez: Myth, Gender, and the Manly Woman in a Spanish Renaissance Drama» *LA CHISPA '87: Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane University, 1987: 239-49; Stephanie Merrim. «Catalina de Erauso: From Anomaly to Icon» in *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America*. Ed. Francisco Javier Ceballos Candau, et al. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994: 177-205. Para una visión de conjunto consúltense Rudolf Dekker and Lotte C. van de Pol. *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*. Trans. Judy Marcure and Lotte van de Pol New York: Saint Martin's, 1989.

19. De hecho, esta pasión por las máscaras y los disfraces se traslada también a las modas de vestir. En 1590 Cesare Vercellio discute detalladamente en su obra *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, la predilección de muchas mujeres y, especialmente, cortesanas-prostitutas, por vestirse con pantalones de hombres bajo sus largas faldas.

20. Minerva se contrapone, así, a Catalina de Erauso, la Monja Alférez, que siendo mujer, se disfrazó de hombre y vivió como hombre y como soldado, negando y escondiendo su identidad sexual femenina.

A partir de este primer encuentro y combate entre Cristalián y Minerva, la dama se convertirá en amiga, confidente y compañera de batallas del héroe. Ayuda a Cristalián a conseguir el amor de Penamundi, intercediendo por él ante ella en repetidas ocasiones y actuando como intermediaria entre los dos, trayendo y llevando cartas y regalos entre los amantes en sendos episodios que nos recuerdan vivamente escenas similares protagonizadas por la dama Plaerdemavida y la pareja Tirant y Carmesina en la novela *Tirant lo Blanc*. El episodio del capítulo L presenta curiosas coincidencias con el episodio en el cual la doncella Plaerdemavida esconde a Tirant para que pueda observar en secreto a su amada Carmesina. En la obra de Bernal el héroe Cristalián se esconde dentro de la estatua de una jayana y es introducido por Minerva en los aposentos de Penamundi, y el caballero puede así contemplar a su amada escondida. Las airadas reacciones de Carmesina y Penamundi hacia sus amantes Tirant lo Blanc y Cristalián respectivamente y hacia sus doncellas y amigas al descubrir el engaño también son casi idénticas.²¹

Pero éste no es el único cometido de Minerva en la obra. Aparte de sus numerosas aventuras caballerescas, en las que siempre sale victoriosa, también se erige en caudillo de las tropas cristianas que luchan contra los infieles y los derrotan. Este aspecto de su andadura caballeresca, que se fundamenta tanto en la idea del *miles Christi* defensor de la Iglesia como en la tradición artúrica, equipara a Minerva con los héroes masculinos de las novelas de caballerías los cuales son los únicos preparados moral y físicamente para llevar a cabo tal empresa. Pero, paradójicamente, su actuación contribuye veladamente a socavar el paradigma masculinista en que se basa la historia caballeresca y, por consiguiente, feminiza a Cristalián. Al redefinir el *ethos* masculino la doncella emascula o castra simbólicamente al caballero protagonista relegándolo a un papel subordinado o, por lo menos, a una posición paralela a la de la arrojada dama guerrera.

La intervención de Minerva en el libro no es, desde luego, nada convencional. Nunca se da en otras obras caballerescas la aparición de un personaje equivalente a esta heroína. No puede ser comparada a las Amazonas porque Minerva, al contrario que aquellas, nunca renuncia a su *alter-ego* femenino. Al contrario, a lo largo de la obra Minerva alterna sus dos facetas, la de caballero y la de doncella. La vemos tan a menudo «andar en hábito de caballero» (500) «que como oído habéis como caballero andante andaba» (730), como expresar su deseo de cambiarse su vestido y ponerse el de doncella: «querría dejar el hábito que traigo» (782), siempre provocando la admiración de los concurrentes con su belleza (783). Su belleza es admirada tanto cuando va armada como caballero andante como cuando viste galas de doncella. Y, de hecho, en ambas situaciones, involuntariamente, sólo a causa de su gran belleza enamorará a una persona del sexo opuesto con el consiguiente equívoco.

El personaje de Minerva tampoco corresponde a ninguno de los personajes clasificados en la exhaustiva tipología de personajes femeninos de Marta Haro Cortés en su estudio de la mujer en el *Amadís de Gaula*. («La mujer en la aventura caballeresca» 181-217). De todos los tipos presentes en ésta y otras obras de caballerías el único que se acerca a la figura de Minerva sería el de la «doncella/ dueña socorredora de caballeros» y, como explica Haro Cortés, la única que puede corresponder a esta clasificación es la maga Urganda la Desconocida. Ninguna otra doncella sin poderes mágicos se asemeja, por tanto, a Minerva en *Cristalián de España*.

Evidentemente, no es una casualidad que la dama se llame Minerva. Cualquier lector avezado de la época habría reconocido el simbolismo del nombre de este extraño personaje. Minerva fue,

21. Los puntos de contacto entre ambos episodios en las dos novelas son tan acusados que no me parece descabellado postular que Beatriz Bernal tuvo que haber leído la novela de Martorell. Montserrat Piera y Jodi Shearn discuten con más pormenor estos aspectos en el artículo mencionado anteriormente.

en la tradición clásica, la diosa de la sabiduría (Pallas). Hija de Júpiter y Metis, era considerada no sólo la diosa de los guerreros sino además, la diosa de la poesía, del comercio y de la artesanía y también inventora de la música. Es decir, la artífice de todas aquellas tareas en las que se basa la civilización de los hombres; no en vano Ovidio se refiere a ella en las *Metamorphoses* como la diosa de las mil labores. Su mismo nacimiento causa admiración: según la leyenda, Minerva, surgió de la cabeza de su padre, cubierta por una armadura. Y así aderezada, con armadura, casco y lanza, será representada artísticamente a lo largo de los siglos. Sin embargo, por ser inventora del arte de tejer, Minerva se erige también en el arquetipo de la esencia femenina, ya que, según las pautas patriarcales, la labor de tejer es típica y exclusivamente femenina.²² De hecho, hacia el final del libro, tras finalizar la guerra contra los moros, los amantes Cristalián y Penamundi participan en la prueba de la Victoria y, al salir vencedores de la prueba la princesa se inclina ante la imagen de la diosa Venus, mientras que el caballero lo hace ante la imagen de Pallas, que en esta escena está claramente representada como la diosa de la guerra. El lector capta rápidamente la inextricable conexión entre la imagen de la diosa y el personaje de Minerva y la superioridad de éstas frente a Cristalián.

Así, una lectura androcéntrica del personaje ficticio creado por Beatriz Bernal, apreciaría el valor simbólico de una diosa que supera las limitaciones femeninas equiparándose a los héroes masculinos. En cambio, una lectura ginocéntrica puede también aprehender a este personaje como una representación de las metas que una mujer puede alcanzar una vez liberada de las arbitrarias restricciones patriarcales: sabiduría, destreza guerrera, creatividad.²³

Las connotaciones que se derivan del uso del nombre Minerva se pueden vislumbrar claramente en las artes plásticas en boga en el siglo XVI. Esta diosa es retratada por pintores y artistas tan a menudo como la diosa Venus y siempre con un alto contenido simbólico. Baste recordar, por ser las más conocidas, obras como «Pallas y el centauro» de Sandro Botticelli o «Triunfo de la Sabiduría frente al Vicio» de Andrea Mantegna o la representación de Minerva llevada a cabo por Giotto en el *campanile* de la catedral de Florencia. En todos estos casos, Minerva es siempre una presencia benéfica, positiva, que causa admiración (Seznec 109; Barkan 2).

Al mismo tiempo que Bernal desestabiliza el universo caballeresco generando a este personaje femenino que actúa como un caballero en el marco de la ficción narrativa, la autora vallisoletana también desautoriza la tradición intelectual masculina al introducir en el texto una referencia a Nicóstrata²⁴. En el primer capítulo de la obra, un párrafo después de aquél donde el narrador²⁵ introduce a Membrina leemos: «Dice la historia que Nicóstrata, aquella excelentísima mujer que todas las guerras de Troya escribió [...]» (65)

Bernal convierte a esta mujer legendaria y su legado en la *auctoritas* que sustituye a las consabidas autoridades tradicionales. Esta estrategia demuestra la voluntad de la escritora de iniciar la

22. El pintor Hans von Aachen representa a «Minerva tejiendo» en 1590. En la tradición grecolatina se enfatizan simultáneamente el valor y fortaleza de Minerva y su habilidad tejiendo. Recordemos que en el libro VI de las *Metamorphoses* de Ovidio tiene lugar el episodio en el cual Minerva y Arachne compiten para descubrir quién es la mejor tejedora y la primera castiga a Arachne por desafiar a la diosa (Barkan 2-5). Este episodio es, precisamente, el que recrea Diego de Silva Velázquez en su cuadro «Las hilanderas».

23. Utilizo los conceptos de lectura androcéntrica y ginocéntrica siguiendo las formulaciones de María Milagros Rivera Garretas en su obra *Textos y espacios de mujeres*, p.20.

24. Es indudable que Nicóstrata era reconocida por los lectores de la época como arquetipo de la mujer emancipada y dotada de valiosos atributos; prueba de ello es la aparición de este personaje en la obra profeminista de Juan Rodríguez del Padrón *Triunfo de las donas*.

25. En la obra hay un narrador ficticio que es el encantador Doroteo, también personaje de la narración.

obra con una referencia a una autoridad que legitime su propia obra y que le permita ofrecer una genealogía propia, una genealogía femenina²⁶

De este modo, no es casual que Bernal haga aparecer en su texto a Minerva y a Nicóstrata, las cuales ejemplifican a mujeres activas, no pasivas. Glenda McLeod sostiene que una de las innovaciones de la obra de Boccaccio *De claris mulieribus* es que el autor italiano, en contraste con autores anteriores como Suetonio y Jerónimo, «focus on its heroine's deeds rather than their nature» (68). Boccaccio, como hará Beatriz Bernal, incluye en su catálogo de mujeres famosas a mujeres agentes: pintoras, escritoras, estudiosas, etc.²⁷ Y entre ellas destacan precisamente Minerva y Nicóstrata, ésta última por haber inventado el alfabeto en el cual se basa la lengua latina:

Nicostrata, later called Carmenta by the Italians, was the daughter of Ionius, King of Arcadia. It was not only for the splendor of her reign that she was famous: she also knew Greek very well, and her intellect was so versatile that with constant study she even learned the art of foretelling the future and became a famous seer. The Latins changed her name from Nicostrata to Carmenta because at times, upon request or spontaneously, she disclosed the future in verse (*carmen*) [...] It is clear that the letters of the alphabet were given to our ancestors by Carmenta [...]. She is also believed to have planted the first seeds of grammar. (Boccaccio xxvii 52-54)

Más allá de este interesante protagonismo de Minerva y de Nicóstrata, hallamos otros detalles que nos parecen muy elocuentes. Ya en el primer capítulo, al presentar al personaje de la maga Membrina, sorprenden al lector las siguientes afirmaciones, aún cuando sean afirmaciones de una obra ficticia:

Hubo una ínsula, llamada de las Maravillas, de la cual era señora una doncella muy gran sabidora en las artes. Fue tanto el su saber, que jamás quiso tomar marido, porque nadie tuviese mando ni señorío sobre ella (65). (énfasis mío)

Mucho más adelante en la obra, en el capítulo xviii, reiterará esta idea al presentar a otro personaje femenino:

El padre deste príncipe había una hermosa doncella, cuyo nombre era la infanta Danalia: ésta es muy gran sabia en las artes, y por ser tan sabia nunca se quiso casar (300).

Se vislumbra en estos comentarios una clara perspectiva femenina al dejar constancia del hecho que el matrimonio constriñe a la mujer y le impide desarrollar su capacidad intelectual. Ortiz Hernán Pupareli encuentra en *Cristalián* otros episodios donde se aprecia una perspectiva femenina al narrar los hechos, concretamente cuando se describen embarazos de las damas («Los mil rostros», 315). Y a estos se pueden añadir aquéllos episodios en los cuales Minerva sirve de dama de compañía y consejera de Penamundi.

Otro elemento original de la obra de Bernal la constituye la explicación de cómo consigue la autora, o debería decir, «la traductora» el libro en cuestión:

26. Esa insistencia en encontrar o crear una genealogía femenina se contraponen claramente a otras obras de autoría femenina premodernas, cuyo contenido «no parece ni recoger ni proyectar hacia el futuro elementos de una tradición, eslabones de una genealogía que pueda considerarse femenina» (Rivera-Garretas 21)

27. Tanto la obra de Boccaccio como las reescrituras de su catálogo de mujeres llevadas a cabo por autores posteriores de toda Europa (Francesc Eiximenis, Alvaro de Luna, Christine de Pizan, Laura Cereta, etc.) se insertan plenamente dentro de la *querelle des femmes* tan en voga en esos siglos.

Y es, que yendo un viernes de la Cruz con otras dueñas a andar las estaciones [...] llegamos a una iglesia, a donde estaba un antiguo sepulcro, en el cual vimos un difunto embalsamado: y yo siendo más curiosa que las que conmigo iban, de ver y saber aquella antigüedad, llegueme más cerca, y mirando todo lo que en el sepulcro había, vi que a los pies del sepultado estaba un libro de crecido volumen, el cual (aunque fuese sacrilegio) para mí apliqué, y acuciosa de saber sus secretos, dejada la compañía, me vine a mi casa y, abriéndole, hallé que estaba escrito en nuestro común lenguaje, de letra tan antigua, que ni parecía española, ni árábica, ni griega. Pero todavía creciendo mi deseo [...] vi en él muy diversas cosas escritas, de las cuales, como pude, traduje y saqué esta historia. (58)

Esta descripción sigue los cánones de composición de los libros de caballerías. Recordemos cómo Garci Rodríguez de Montalvo nos cuenta que el libro que contenía *Las Sergas de Esplandián* fue encontrado en un sepulcro por un mercader húngaro.²⁸ La modificación que se aprecia en el subterfugio utilizado por Bernal radica en que, en este caso, ha sido ella misma la que ha encontrado el volumen y no fortuitamente sino que, llevada por la curiosidad (que, a juicio de los moralistas de la época, era el peor defecto de la mujer)²⁹, ha tenido que introducirse en la tumba.³⁰ La misma narradora exclama que ha cometido sacrilegio. El hallazgo del libro es, por consiguiente, un gesto desafiante al igual que lo es el hecho de que Beatriz Bernal esté escribiendo un libro.

En contraste con el narrador de la obra de Garci Rodríguez de Montalvo, Bernal participa activamente en la escena. Ella ve y entra en la tumba mientras que Garci Rodríguez de Montalvo sólo menciona un sepulcro que está en Constantinopla. Al personaje auto-referencial creado por Beatriz Bernal no le llega el libro a través de intermediarios. Y además ella no utiliza el pretexto de que el libro esté escrito en una lengua extranjera pero sí insiste en que, debido a la antigüedad de la letra ella debe descifrar, «trasladar» el texto. No hacen falta pues traductores que viertan el texto original a lenguas intermedias. Como bien demuestra Marín Pina (1994), el tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles, es de presencia obligada en tales obras. Pero Bernal la ha modificado ligeramente para, de nuevo, enfatizar, su papel activo en la producción de la creación literaria.

La presencia de los elementos hasta aquí discutidos demuestra que la trayectoria artística de Beatriz Bernal no coincide exactamente con la de muchas otras escritoras que tuvieron que enfrentarse a terribles obstáculos para escribir y ser leídas. En su caso nadie se opuso a la publicación de su obra; a pesar de que la persona que concedió la licencia de impresión, el Dr. Busto, consideraba que las obras de caballería no deberían ser impresas, él no encontró nada criticable, ninguna objeción, a esta obra (Rojo Vega 143). Debió tener además cierto éxito, a juzgar por el número de ejemplares que se conservan y por el hecho de que se tradujo al italiano. Además, es evidente que si la hija de Beatriz Bernal, Juana de Gatos, pudo solucionar sus problemas económicos con una reedición de la obra de su madre en 1587 debió ser porque ella y el editor sabían que existía un público que recibiría bien la obra.

28. El pretexto narrativo de hallar un libro en una tumba no es exclusivo de las novelas de caballerías. Plinio, Tito Livio y Plutarco narran el hallazgo de textos pitagóricos en la tumba del rey Numa; A. Diógenes sostiene que halló el manuscrito de su novela en una tumba fenicia y la obra *Ephemeris Belli Troiani* fue supuestamente encontrada por un tal Euprácides en una tumba también (García Gual 47-60; Lozano Renieblas 89)

29. La curiosidad era también un atributo de Eva y Pandora.

30. Donatella Gagliardi también analiza este pasaje en su tesis doctoral y, aunque coincidimos en muchos aspectos, mi interpretación del episodio difiere ligeramente de la de ella.

Por otra parte, sabemos que la obra fue leída, por lo menos, por un tal Ramón Ramírez, curandero morisco, que dijo haber memorizado pasajes enteros de la misma (González Palencia «Las fuentes...» 257-58; Lucía Megías 532) y por el autor del *El caballero del Febo* (*Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, 1555), el cual se refiere con admiración al caballero Cristalián en el prólogo de la tercera parte.

El hecho de que un editor se atreviera a publicar una obra tan extensa³¹ como la que nos ocupa habiendo sido escrita por una mujer nos permite conjeturar dos cosas. Por una parte, es obvio que la demanda de libros de caballerías debía ser muy grande en la época. Por otra parte, también demuestra que se aceptaba en ocasiones que una mujer escribiera y no sólo eso, si no que se aceptaba incluso que una mujer escribiera libros de caballerías, que es un género que se ha percibido a lo largo de la historia de la literatura como intrínsecamente masculino.

Es, sin duda, cierto que en los siglos xv, xvi y xvii no se aceptaba que la mujer escribiera. Sin embargo, las mujeres escribían. Sabemos que Sor Isabel de Villena en el siglo xv y Ana Caro y María de Zayas en el siglo xvii gozaron del favor del público y de la admiración de sus colegas masculinos aun cuando estas autoras trataban temáticas diversas desde perspectivas femeninas y feministas. En el caso de Beatriz Bernal vemos que, a pesar de escribir una obra que pertenece a un género de pautas rígidas y repetitivas, lleva a cabo modificaciones que no sólo la separan de autores de otras obras del género caballeresco sino que además critican y desafían los preceptos de la sociedad patriarcal. También queda patente, después de leer la obra, que los libros de caballerías podían interesar tanto a los lectores como a las lectoras y que, por consiguiente, es perfectamente normal que también las mujeres intentaran su fortuna literaria escribiendo libros de caballerías.³² Además, como certeramente afirma Ortiz-Hernán Pupareli, «Beatriz Bernal escribe sabiendo que responde a la demanda de un buen mercado editorial y así se inserta en el paradigma temático de los libros de caballerías». A pesar del número relativamente escaso de ediciones, en comparación a otras obras caballerescas, *Cristalián de España* debió gozar de una circulación nada desdeñable:

El testimonio del curandero morisco Román Ramírez en su proceso inquisitorial de 1599, los datos espigados en inventarios de bibliotecas particulares o de librerías del siglo xvi e inicios del xvii, dos interesantes casos de intertextualidad en la *Tercera parte del espejo de príncipes y caballeros* (1587) y en la novela manuscrita *Flor de caballerías* (copia fechada en 1599), de entre otras pruebas, dan fe de una circulación de la obra mucho mayor de lo que cabía esperar (420)

Por último, cabría preguntarnos si la falta de textos femeninos no responde a negligencias de los editores o buscadores de manuscritos de los siglos xix o xx y no tanto a la falta real de manuscritos u obras escritas por mujeres. Un repaso a la historia editorial del siglo xvi nos daría la razón. Anastasio Rojo Vega realiza un listado exhaustivo del *Libro de relaciones*³³ donde se anotaban las licencias para imprimir libros y se pueden encontrar por lo menos tres casos de mujeres que solicitan licencias para publicar sus obras³⁴. Pero, además, hay que tener en cuenta la existencia

31. Cabe indicar, de todos modos, que, aunque la edición modernizada de Sydney Stuart Park ocupa 7 volúmenes, el libro impreso en Alcalá de Henares en 1587, es decir, aquél que habrían cotejado los lectores de la época, es un ejemplar muy manejable, de medidas modestas y que se lee con mucha facilidad. Se trata de una obra extensa pero no más que otras obras de caballerías de la época.

32. Es más, a juzgar por el final de la obra que nos ocupa, Beatriz Bernal tenía intención de escribir una segunda parte.

33. Estos se encuentran ahora en el Archivo General de Simancas.

34. En 1587, Juana de Zúñiga por *El caballero determinado* y en 1589 por *Varias poesías* y en 1590 a Juana de Cazorla para *Las obras* (se trata ésta de una prórroga).

de libros de caballerías manuscritos que, aunque nunca fueron publicados, circularon entre el público y fueron leídos.³⁵ La industria editorial era pobre en España (Rojo Vega 129) y los libros de caballerías eran tan voluminosos que ocasionaban una considerable inversión económica al impresor o al librero. Por consiguiente, «(L)os libros de caballerías se escriben y difunden de forma manuscrita porque la industria editorial hispánica sufre una grave crisis económica» (J.M. Lucía Megía *Libros de caballerías* 318). De modo que podemos suponer que, quizá como en ninguna parte de Europa, en la España del Siglo de Oro, existieron muchos manuscritos que nunca fueron vulgarizados por la imprenta y que en su mayor parte han desaparecido (Rojo Vega 129). Y no hay que olvidar tampoco la tradición oral que también recoge las historias caballerescas.³⁶

Si no cejamos en nuestra labor de rastreo de los archivos tal vez en el futuro hallemos otros ejemplos de la creatividad femenina. Pero hasta ese entonces, la novela de caballerías de Beatriz Bernal puede ser encumbrada en las historias de la literatura como una de las pocas obras literarias pre-modernas en las cuales las mujeres lectoras, tal como expresa Rivera Garretas al referirse a Christine de Pizan y su *Cité des Dames*, «podrán imaginar una cosmología propia» (28), un universo literario donde tanto los hombres como las mujeres pueden ser caballeros errantes y salir en busca de aventuras.

Obras citadas

- Alonso Cortés, Narcisco. «Doña Beatriz Bernal», *Miscelánea vallisoletana*, 2nd ed. Valladolid: Miñón, 1955. 1: 799-801.
- Babcock, Barbara. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Beceiro, Isabel. *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*. Medievalia 2. Murcia: Nausicaa, 2007.
- Berger, Philippe. *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institutió Valenciana d'Estudis e Investigació, 1987.
- Bernal, Beatriz. *Historia de los invictos y magnánimos caballeros don Cristalián de España, Príncipe de Trapison-da, y del Infante Lucescanio su hermano, hijos del famosísimo Emperador Lindedel de Trapisonda*. Edición de Alcalá de Henares, 1587.
- Biglieri, Aníbal A. «Godos, hunos y amazonas y los extremos del mundo en la obra de Alfonso X». *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*. Ed. Lillian von der Walde, Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 455-465.
- Boccaccio, Giovanni. *Famous Women*. Trad. V. Brown. Boston: Harvard University Press, 2003.
- Cátedra, Pedro M. *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de Don Alonso Osorio, marqués de Astorga*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.
- Cátedra, Pedro M. y Anastasio Rojo. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, 69-108.

35. Baste recordar la novela caballeresca *Tirant lo Blanc*, la cual, a pesar de no haber sido publicada hasta 1490, parece haber circulado ampliamente entre los círculos letrados de Valencia en forma manuscrita (Fuster 267).

36. Consultar Irving A. Leonard (*Los libros del conquistador* [1949], Mexico: FCE, 1996) para distintas anécdotas sobre la transmisión oral de historias de caballeros errantes y de lectura pública de libros de caballerías. También es de gran utilidad Maxime Chevalier *Lectura y lectores en la del siglo XVI-XVII*. Y cabe recordar el caso de Ramón Ramírez antes mencionado (J.M. Lucía Megía 320).

- Cortijo Ocaña, Antonio «Women's Role in the Creation of Literature in Catalonia at the End of the Fourteenth and Beginning of the Fifteenth Century» *La corónica* 27.1 (1998): 7-20.
- Chevalier, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI-XVII*. Madrid: Turner, 1976.
- . «Lectura y lectores en la España de los siglos XVI-XVII. Veinte años después» *Bulletin Hispanique* 99, 1 (1997): 19-24.
- Eisenberg, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1982.
- Eisenberg, Daniel y María Carmen Marín Pina. *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Fuster, Joan «Consideracions sobre el *Tirant*» en *Obres completes, VII: Llengua, literatura, historia*. Barcelona: Edicions 62 (1994): 256-77.
- Gagliardi, Donatella. «*Quid puella cum armis?* Una aproximación a Doña Beatriz Bernal y a su *Cristalián de España*» Tesis Doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.
- García Gual, Carlos. «El truco de la ficción histórica, el manuscrito reencontrado» *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 10 (1998): 47-60.
- Goetz, Rainer H. «The Problematics of Gender/Genre in *Vida i sucesos de la monja alférez*». *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Ed. Joan Cammarata. Gainesville: University Press of Florida, 2003. 91-107.
- González Palencia. «Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba* de don Juan Ruiz de Alarcón», *Boletín de la Real Academia Española*, 16 (1929): 199-222.
- . «Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba* de don Juan Ruiz de Alarcón. Conclusión», *Boletín de la Real Academia Española*, 17 (1930): 247-274.
- Haro Cortés, Marta. «La mujer en la aventura caballerescas: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*» en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Ed. Rafael Beltrán, Valencia: Universitat de València, 1998, 181-217.
- Kaminsky, Amy Katz. *Water Lilies. Flores del agua. An Anthology of Spanish Women Writers from the Fifteenth through the Nineteenth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 84-119.
- Lucía Megías, José Manuel. *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000.
- Lozano Renieblas, Isabel. *Novelas de aventuras medievales*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- McLeod Rogers, Jacqueline. *Aspects of the Female Novel*. Wakefield, NH: Longwood Academia, 1991
- Mancini, Guido. *Introduzione al «Palmerín de Olivia»* en *Studi sul «Palmerín de Olivia»*, vol. 2. Pisa: Università di Pisa, 1966.
- Marín Pina, María Carmen. «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles» *Criticón* 45 (1989): 81-94.
- . «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino.» *Revista de literatura medieval* 3 (1991): 129-148.
- . «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles» en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Salamanca 3-6 octubre 1989*. Ed. María Isabel Toro Pascua. Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. I (1994): 541-548.
- . «Lectoras y lecturas caballerescas: Beatriz Bernal y *Cristalián de España*» Coloquio «Lecturas femeninas en la Península Ibérica» Salamanca, 1999. <http://web.usal.es/-eco/actas9899.htm>
- . «Don Quijote, las mujeres y los libros de caballerías», en *Cervantes y su mundo II*. Eds. K. reichenberger y Darío Fernández. Kassel: Reichenberger, 2005
- Martorell, Joanot. *Tirant lo Blanc*. Ed. Albert Hauf. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols.1,7,14,21, Madrid: Baillo-Baillièrre, 1943.
- Ortiz Hernán Pupareli, Elami. «La escritura femenina española del siglo XVI y los paradigmas usados por Beatriz Bernal en *Cristalián de España*». *Tirant*, 12 (2009): 133-150.

- . «Los mil rostros del amor en *Don Cristalián de España* frente a otros libros de caballerías hispánicos» *Caballerías* http://www.destiempos.com/n23/dossier_n23htm. 2010 (4:23) 298-328.
- Park, Sydney. «*Don Cristalián de España* de Beatriz Bernal: edición modernizada con introducción crítica». Tesis doctoral inédita, Temple University, 1981. *Dissertation Abstracts International*, 42 (1981), p. 2158.
- Peña Díaz, Manuel. *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.
- Rojo Vega, Anastasio. «Libros y bibliotecas en Valladolid (1530-1660)» *Bulletin Hispanique* 99, 1 (1997): 193-210.
- . «Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI», *Castilla*, 19 (1994): 129-157.
- Scott Soufas, Teresa. *Dramas of Distinction: Plays by Golden Age Women*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.
- Serrano y Sanz, Manuel. «Doña Beatriz Bernal» en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: s.e., 2 vols. 1903. Reimpreso en BAE, 268-269. Madrid: Atlas. 156-159.
- Seznec, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton: Bollingen, 1953.
- Rivera Garretas, María Milagros. *Textos y espacios de mujeres (Europa, siglos IV-XV)*. Barcelona: Icaria, 1990.
- Rodríguez de Monalvo, Garci. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1987.
- Ruiz Guerrero, Cristina. *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997.
- Thomas, Henry. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*. Trad. Esteban Pujals. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio. «Los libros de caballerías portugueses manuscritos». *Caballerías*. Eds. Lillian von der Walde & Mariel Reinoso. http://www.destiempos.com/n23/dossier_n23htm. 2010 (4:23) 217-231.
- Whitenack, Judith. «Emphasis Added: An Introduction to Beatriz Bernal's *Don Cristalián de España*» *Monographic Review*, 12 (1997): 24-38.
- . «Don Quixote and the Romances of Chivalry Once Again: Converted Paganos and Enamoured Magas» *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 13.2 (1993): 61-91.

